УДК-

МАСОНСТВО В ПОВЕСТИ «ЧЛЕН ОБЩЕСТВА, ИЛИ ГОЛОДНОЕ ВРЕМЯ» С. НОСОВА

Т.К.Ермоченко

В статье «Масонство в повести «Член общества, или Голодное время» С. Носова» рассматривается особый масонский «контекст», изображающий странное общество. Оно воспринимается как общество современных вольных каменщиков. Автор тщательно шифрует, прячет все намеки, соотнесенности, что является важнейшим условием жанра петербургских повестей.

Ключевые слова: *масонство, масон, «вольный каменщик», масонский контекст, «член общества».*

Слово «масон» в переводе с английского и французского означает «каменщик», а с определением «франк» — свободный каменщик. В России первые ложи появились в 30-е годы XVIII века. Среди масонов было немало известных людей, в том числе и Петр I, Александр I.

В начале XX века численность масонов увеличивается (кадеты, меньшевики, эсеры, трудовики).

И сегодня, в XXI веке, в разных странах существует большое количество масонских лож. Отрицая свою связь с политикой, они на первый план тоже выдвигают гуманистические идеалы, обеспечивающие права человека. Однако ряды вольных каменщиков не отличаются единством. В России тоже действует несколько масонских лож.

Многие современные писатели обращаются к теме масонства. В повести С. Носова «Член общества, или Голодное время» достаточно аллюзий на масонство. Отметим несколько эпизодов, подводящих к данному выводу. Перечисляя «легендарные раритеты» из библиотеки Демьяна Бедного, члены общества специально для Олега Жильцова комментируют: «– Карманная книжка для в**к**!» – Кто такие вэ ка? (Это не я спросил). Но – мне: – Вольных каменщиков… – Вольных каменщиков «…и для тех, которые не принадлежат к числу оных»… – Запрещенная Екатериной II… – донеслось откуда-то слева [3, с. 131]).

В повести также содержится описание ритуала, явно прочитывающееся как аллюзия на посвящение в масоны. Именно таким обрядом завершается эпизод, в котором главный герой произведения опознает в библиофилах – гастрономов («Мне завязали глаза. Ударили по плечу половником» [3, с. 145]).

Некоторые ритуалы братства перекочевали в бытовую сферу. Например, мужской галстук трактуется как прототип петли на шее, символ смерти, угрожающей вступающему в общество, если он будет раскрывать масонские тайны. В шестой главе, названной «Без галстука», действие строится вокруг этого предмета туалета главного героя. Сначала Олег Жильцов просит жену Долмата Фомича завязать ему галстук. Однако узел не получается, и герой выбрасывает предмет мужского туалета в окно. После этого, рассматривая повисший на дереве галстук, Юлия

Луночарова подает реплику: «У жены хозяина дома будут проблемы» [3, с. 122]. Однако когда персонаж предлагает сбросить галстук с дерева, женщина отказывается, что позволяет определить тревожившую ее проблему как отсутствие предмета мужского туалета на шее Олега Жильцова, а не раскачивание галстука на ветке перед окном квартиры Луночаровых. К вопросу о галстуке еще раз в этой главе вернутся и члены странного общества. Перечисляя раритеты, имеющиеся в библиотеке Демьяна Бедного, кто-то из собравшихся назовет и книгу «Сорок три способа завязывать галстух». И опять следуют подробные комментарии членов общества ("– «Сорок три способа завязывать галстух»… – Галстук? – вырвалось у меня. – Галстух, Олег Николаевич, галстух! – Зоя Константиновна закатила глаза, вспоминая. – Галстух математический, по-итальянски, по-ирландски, по-турецки <…> И прочее. И прочее. И прочее» [3, с. 132]). Именно в этот момент герой чувствует: с ним происходит что-то «неладное» и подозревает, что библиофилы «подсыпали» какой-то порошок в вино. Когда герой находится в прострации, к нему и подсаживается Долмат Фомич, продолжая странный разговор о галстуке: «–…Необходимое для человека хорошего общества… Искусство составлять банты… Описание сорока трех фасонов завязывать галстух… Олег Николаевич, вы возражаете? – Нет. Его лицо подобрело» [3, с. 132]. И снова, на первый взгляд, пустой разговор ни о чем, однако, по-видимому, очень важный для членов таинственного общества; не случайно следует такая мимическая реакция главы библиофилов. Создается ощущение, что Луночаров «магически» все-таки повесил, хотя и невидимый, но тем не менее реальный для присутствующих «галстух» на шею героя. Да и сам Олег Жильцов отмечает: «Рука потянулась поправить несуществующий галстук…» [3, с. 139]. Отметим, что в главе шестой герой поступает на основании подсознательных инстинктов. И, очевидно, откуда-то из глубин психики и идет импульс, толкающий Олега Жильцова на странный поступок (если рассматривать его с бытовой, а не с мифологической точки зрения) – он сбрасывает висящий на дереве галстук. Именно это действие (внезапно оказавшееся ритуальным) позволяет персонажу разорвать магическую связь и разрушить скрытый, «закодированный» древний масонский обряд – «галстух» на шее вступающего в организацию вольных каменщиков, навязанный герою членами странного общества. Исходя из логики повествования, можно предположить, что Олега Жильцова именно на этой домашней вечеринке готовятся «попробовать» в качестве главного блюда. Остановимся еще на двух фактах, которые могут быть осмыслены в «масонском» контексте. Во-первых, члены таинственной организации свободно распоряжаются огромными финансовыми средствами, имеют недвижимость в центре Петербурга, могут снимать для своих заседаний Дубовую гостиную Дворца Шереметева (Дома писателей). Один из «круга избранных» объясняет потрясенному роскошью главному герою: «У нас… богатые спонсоры» [3, с. 71]. Членами организации являются люди, занимающие довольно высокое положение в обществе. Среди тех, о ком сообщает автор, – невропатолог Подоплек; профессор Скворлыгин, один из ведущих специалистов по болезням доисторических животных и первобытных людей; депутат Скоторезов. Кроме того, эти люди оказываются посвященными в тайны высшей политики («…Солженицын в Россию вот-вот… (И точно: скоро приехал!)»; «Он спросил: – Нет новостей? –

Так пустяки, – сказал Долмат, – Лев Валенса позвонил Горбачеву. Завтра будет в газетах. – А как на счет «Фрунзенского»? – Союз ассоциаций предлагает продать универмаг англичанам. Весь целиком» [3, с. 124, 226]). И, во-вторых, особо следует остановиться на трансформациях общества из вегетарианцев в антропофагов, а из последних – в созерцателей «большой сосульки» сталактита в подземелье.

В антимасонской литературе существуют многочисленные свидетельства об использовании вольными каменщиками ритуала испития крови, а также утверждения, что на высших уровнях посвящения члены лож применяют мистические обряды, основанные на человеческих жертвоприношениях, занимаясь по существу антропофагией. Созерцание «хрустальной поверхности» сталактита, играющей «веселыми огоньками», напоминает масонский обряд созерцания «нового света», благодаря которому происходит преображение человека из «ветхого» в «нового».

Отмеченный нами масонский «контекст», в котором, исходя из приведенных доказательств, так или иначе воспринимается странное общество, изображенное С. Носовым в повести, ни в коем случае не является свидетельством того, что произведение писателя – сатирический памфлет, направленный против современных вольных каменщиков. Наоборот, автор тщательно шифрует, прячет все намеки, соотнесенности, что является важнейшим условием жанра петербургских повестей, заданного в картинках-загадках. С. Носову удается сохранить эту грань, когда аллюзии «работают» лишь в историко-литературном контексте, не переходят в банальные антимасонские разоблачения.

Масонский отсвет, который так или иначе падает на большинство происходящих событий, во многом обусловлен и характерными для петербургских повестей идеями «о всечеловеческом счастье, всеобщем братстве, когда нет деления на бедных и богатых, больших и малых, начальников и подчиненных» [2, с. 107]. Именно в этом смысловом поле и происходит взаимодействие идей философов-утопистов и вольных каменщиков, имеющее первостепенное значение для петербургской прозы XIX, XX и XXI веков.

Рассмотрим взаимоотношения главного героя с членами таинственного общества. Внимание к Олегу Жильцову главы библиофилов-гастрономов-вегетарианцев привлекла книга «Я никого не ем», которую персонаж держал в руках. Название вегетарианского бестселлера, очевидно, и стало первоначальным толчком для привлечения главного героя в организацию, «меняющую» свои названия. Как впоследствии объяснит один из «актива общества» профессор Скворлыгин: «Жертвенность от природы присуща тебе» [3, с. 223]. И вот с данным типом героя, не агрессивным, «обладающим вкусом, ценителем изящной словесности», «жертвенным по природе» члены общества и прежде всего Долмат Фомич Луночаров и осуществляют «воспитательный роман, свободный от психологических мотивировок» [3, с. 219]. Олег Жильцов подвергается ряду «тестов», заданных представителями «мимикрирующей организации». Главный герой успешно их проходит: в библиофилах он опознает гастрономов, в гастрономах – вегетарианцев, в вегетарианцах – антропофагов, в антропофагах – созерцателей. На наш взгляд,

персонаж подвергнут специальной проверке, выявляющей его возможность «увидеть» за скрытым истинное. Все это позволяет Олегу Жильцову подниматься на более высокие ступени в таинственной организации. Однако главное, что удается осуществить герою – не поддаваться воздействию общества, не разделять его устремлений и целей. А главное открытие героя – идентификация в гастрономах антропофагов – провоцирует его на бунт против общества. Библиофилы-гастрономы-вегетарианцы-антропофаги, оказывая услуги персонажу (денежная помощь, бесплатное питание, туристическая поездка в Европу, проживание в квартире, принадлежащей обществу и т.д.), преследуют собственную цель. Их поступки, когда они окружают Олега Жильцова вниманием и заботой, призваны «спровоцировать» у героя предельное проявление ответной любви и жертвенности. В этом и выражается кредо таинственного общества: «…Мы ценим жертвенность как страсть… как высшее проявление преданности идее… как безотчетный порыв»… – «Как предельное выражение полноты бытия, понятой любящим сердцем… потому что только любовь – а не злоба, не ненависть, – только любовь вдохновляет чуткого антропофага и только на любовь, на голос любви отвечает он возбуждением аппетита…» [3, с. 217].

Олегу Жильцову открывается еще одна ипостась странного общества – созерцатели («С потолка свисала большая сосулька. На свету хрустальная поверхность ее играла веселыми огоньками. «Сталактит!» – догадался я и услышал Скворлыгина: – Он! <…> – Сказать, что мы Общество антропофагов, – сказал Долмат, – значит ничего не сказать. Раз в году, в эту благословенную ночь мы глядим на него, затаив дыханье, увидеть, всмотреться – вот вся наша цель» [3, с. 229]).

Странные, непонятные и таинственные отношения главного героя и библиофилов-антропофагов лишены логики только тогда, когда они воспринимаются вне масонских теорий. «Допущение» Олега Жильцова к созерцанию сталактита трактуется в учении вольных каменщиков как переход человека на новый уровень восприятия бытия. Именно на этом мистическом уровне и происходит прозрение героя, открывшее ему тайну избранных представителей общества.

Сосулька сталактита, которую созерцают библиофилы-антропофаги, очевидно, воплощает масонскую идею о пространстве, состоящем из кристаллов и пронизанном кристаллической решеткой в виде пирамид, которые творит, создает Великий Архитектор, Верховный каменщик вселенной.

В повести «Член общества, или Голодное время» автор описывает сон главного героя: «Мне приснился Долмат. Мы плыли на корабле, он был капитаном… И я вошел в каюту к Долмату. Я решительно хотел объясниться… – Никаких «но», – прервал меня Долмат, он вращал хрустальный дынеобразный глобус, похожий на мяч для регби, – вы ни в чем не виноваты, мой друг. Напротив, Олег, это я виноват перед вами...

Я смотрел на хрустальный глобус, и глобус хрустальный, не похожий на земной шар, не будучи шаром, сбивал меня с мысли» [3, с. 203]. Эпизод явно прочитывается как аллюзия на сон

Пьера Безухова; которому также представляется какой-то особенный глобус. «Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие, – пишет Л.Н. Толстой. – Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею» [4, Т. 6, с. 270].

Глобус из сна Пьера Безухова – символ живой жизни, лишенной ограниченности, антиномии, сопрягающий профанное и сакральное, человеческое и божественное, индивида, общество и мироздание, сердечное, чувственное и умственное, разумное, олицетворяющий естественность, простоту и гармонию. И, наоборот, глобус, который вращает Долмат Луночаров, – мертвенен (хрустален), ограничен (имеет размер), не кругл, а «дынеобразен» (нарушен закон сопряжения, притяжения, равномерности, гармонии), «похож на мяч для регби» (управляется не центральной божественной силой как у Л.Н. Толстого, а вертится капитаном корабля, главой таинственного общества библиофилов-антропофагов). Обращает внимание и определенное тождество между сталактитом (хрустальный, вытянутый) и хрустальным, дынеобразным глобусом. Сопоставление двух символических образов (из «Войны и мира» и «Члена общества, или Голодного времени») позволяет утверждать, что модель земного шара, которую вращает в руках Долмат Луночаров, противоположна и русской православной традиции, и русским представлениям о мироустройстве, о жизни.

По масонским учениям мир создан в соответствующем порядке и стройности из гармонии, милосердия и любви. Именно этим и обусловлено то, что бибилиофилы-антропофаги пытаются вызвать у жертв чувство признательности и любви к членам общества.

Исторические факты свидетельствуют о закрытии лож и запрещении деятельности вольных каменщиков Екатериной II, Александром I, Николаем I, Целый ряд художественных и документальных источников фиксирует как враждебное отношение русского монархического правительства к членам ордена, последние же стремились уничтожить дореволюционный государственный строй России. Для подтверждения данной мысли приведем разговор главнокомандующего графа Растопчина с Пьером Безуховым из романа «Война и мир»: «…я знаю, что есть масоны и масоны, и надеюсь, что вы не принадлежите к тем, которые под видом спасенья рода человеческого хотят погубить Россию. – Да, я масон, – отвечал Пьер. – Ну вот видите ли, мой милый, Вам, я думаю, не безызвестно, что господа Сперанский и Магницкий отправлены куда следует; то же сделано с господином Ключаревым, то же и с другими, которые под видом сооружения храма Соломонова старались разрушить храм своего отечества» [4, Т. 5, с. 309-310]. Обращает внимание, что подобную формулу («есть масоны и масоны») употребляет, говоря о таинственном обществе и один из его руководителей – профессор Скворлыгин: «…есть антропофаги и антропофаги. Так вот, мы не те! Понимаешь, не те!.. Мы те, которые мы. Ты поймешь, у тебя светлый, критический ум. Мы антропофаги, связанные некоторой декларацией, о которой я не намерен сейчас распространяться» [3,с. 222].

Эта версия получила широкое распространение в антимасонской литературе: к вольным каменщикам или им сочувствующим относили многих большевиков, занимающих важные посты в правительстве, и прежде всего Троцкого. Эту связь подчеркивает и фамилия неформального лидера таинственного общества – Луночаров (Луначарский) в сочетании с прибалтийским именем. Как указывают различные источники, отношения масонов с советской властью можно охарактеризовать термином «мирное существование». Каких-то репрессивных мер, направленных непосредственно на членов лож, не применялось, об инспирировании государством специальных кампаний ничего не известно; создавалось впечатление, что страна победившего социализма просто не замечала вольных каменщиков.

В повести С. Носова существование таинственного общества в советское время объясняется мимикрией, маскировкой под официально существующие организации («Это вынужденно. Чтобы не выделяться из общей среды. Из общей среды кулинаров. А шире – из общей среды библиофилов. Наконец всех смертных из общей среды» [3, с. 200]). В сознании главного героя не случайно происходит инстинктивное соотнесение совершенно разнородных событий: восстания декабристов и путча 91-го года. Автор намеренно заставляет читателя «увидеть» очередную аналогию: подобно тому как многие из вышедших на Дворцовую площадь входили в масонские ложи, так несомненно и то, что члены таинственного общества, держащие руку на пульсе всех знаменательных событий своего времени, по меньшей мере должны были знать о готовящемся заговоре, если не были его организаторами.

На негативные процессы, обусловившие изменения в государстве, обществе, и накладывается «воспитательный роман», проводимый библиофилами-антропофагами с Олегом Жильцовым. В последней главе описывается окончательная обработка и подготовка Олега Жильцова для ритуала в пещере со сталактитом. Именно «в эту благословенную ночь», по выражению Луночарова, главному герою поднесут стакан с красным вином. Обряд, явно прочитывающийся как ритуал испития крови, известный из масонских источников. Вольные каменщики в чашу с вином капали кровь, вытекающую из разреза на большом пальце посвященного. Обычно осадок сохранялся в особом сосуде, где таким образом соединялась кровь всех прежних масонов. Интересно отметить, что, сделав глоток, Олег Жильцов отводит руку («Он поднес к моим губам стакан с красным вином. Я сделал глоток и отвел его руку» [3, с. 221]).

Герой не объединился в сверхсознание с библиофилами-антропофагами. Он не стал «дверью», позволяющей проникнуть и формировать новую российскую реальность членам таинственного общества.

In article «A freemasonry in the story «The member of society, or Hungry time of» S. Nosov» is considered the special Masonic "context" representing strange society. It is perceived as society of modern free bricklayers. The author carefully ciphers, hides all hints, correlation that is the most important condition of a genre of the Petersburg stories.

The key words: *freemasonry, mason, «the free bricklayer», Masonic context, «member of society».*

Список литературы

1. Абрамова О.С., Зайцева Г.Ю. Масонство в России. Масоны на страницах романа Л.Н.Толстого «Война и мир //Русская словесность. 2003. №1. С. 32-35.
2. Дилакторская О. Петербургская повесть Достоевского [Текст] / О. Дилакторская. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1999.
3. Носов, С. Член общества, или Голодное время [Текст] / С. Носов. СПб.: Амфора, 2001.
4. Толстой, Л.Н. Собр. соч. в 12-ти томах [Текст] / Л.Н. Толстой. М.: Правда, 1987.

Об авторе

Ермоченко Т. К. - кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и журналистики Брянского государственного университета имени академика И.Г.Петровского.

УДК 82 (091)

СИМВОЛИСТСКИЙ ДНЕВНИК: ПРОБЛЕМА ИНТЕРПРЕТАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКОВ З. ГИППИУС И В. БРЮСОВА)

Е.М. Криволапова

В статье рассматриваются особенности дневников русских символистов конца XIX – начала XX века, анализируются специфические черты литературного сознания, присущие представителям этого направления. На материале дневников З. Гиппиус и В. Брюсова выявляются формы жизненного и творческого поиска первых русских символистов. Особое внимание уделяется мистификации как одному из проявлений поведенческой стратегии З. Гиппиус и В. Брюсова и связанной с ней проблемой интерпретации текста символистского дневника.

Ключевые слова: *дневник, символизм, мистификация, мифология, мистический опыт, интерпретация.*

В наследии русских символистов особый интерес представляют дневники как документальные свидетельства о формировании идеологии символизма в лице отдельных его представителей, становлении и развитии нового литературного направления в России на рубеже XIX – XX веков в целом. Дневники русских символистов – явление сложное и неоднозначное. Обращает на себя внимание явное отступление от «канонов жанра» «классического» дневника, которое проявляется в соотношении автобиографического и фикционального, особом типе автокоммуникации, мистификации самих авторов дневников. В этом отношении показателен ранний дневник З. Гиппиус как закрытый, герметичный текст. Информативный план дневника составляют записи, достаточно сложные для однозначного толкования, будь то откровенные признания автора, его нарочитые замалчивания, неожиданное прекращение записей и такое же неожиданное возобновление. Проблема авторской идентичности в данном случае является не только актуальной для современных исследователей, но и принципиальной.

Свой дневник З. Гиппиус назвала «Дневник любовных историй», тем самым подчеркнув в заглавии его функциональную направленность. С первых строк дневника обращает на себя внимание боязнь автора стать такой «как все». С упорным постоянством Гиппиус подчеркивает свою «инакость», сознательно акцентируя на этом внимание: «Нет ли во мне просто физиологической ненормальности?» [3, с. 40], «я сумасшедшая» [3, с. 42], «…и меня *нельзя* любить» [3, с. 54]. Эти признания и стали основанием для расхожего мнения об особой физической природе писательницы. Современные исследователи связывают это с комплексом «андрогинности», который позволяет свести все «странности» Гиппиус к ее физиологической ущербности. «Концептуальная доминанта "Я" выявляется Гиппиус в *Contes d'amour* в процессе непрерывного, мучительного, противоречивого уяснения собственной эротической и сексуальной сути. Именно физиологические особенности диаристки обусловили попытки интеллектуального обоснования идеи "чудесной любви", суть которой составляет андрогинность» [10, с. 126]. Нужно признать, что поводов для такого вывода вполне достаточно: многочисленные мужские псевдонимы Гиппиус, «мужской пол» ее лирического героя в стихотворениях и в прозе, двусмысленные отношения с Э. Овербек, «тройственный союз» в супружестве и, наконец, дневник, в котором автор прямо и бесхитростно пишет о «странностях любви» и чистосердечно признается по поводу своей «физиологической ненормальности».

Казалось бы, проблема исчерпана. Но сомнения все же возникают. Так, М. Паолини, рассматривая «мужское "Я" и "женскость"» «в контексте критической прозы Гиппиус», приходит к следующему выводу: «…то, что часто истолковывается, как "андрогенное" в творчестве Гиппиус, в значительной степени можно интерпретировать как стремление утвердить свою творческую подлинность среди "мужских" приоритетов интеллектуального и художественного» [6, с. 286]. В своей системе доказательств М. Паолини приводит негативные высказывания Гиппиус по поводу «лесбийского романа» Зиновьевой-Аннибал «33 урода», «мужеложного романа» М. Кузмина «Крылья» и главное – неприятие писательницей общей «тенденции», «проповеди патологического заголения». «Может быть, – призывает исследовательница, – имеет смысл внимательнее присмотреться к "экстрапсихологическим" факторам мужского "я", относящимся к литературной традиции в широком смысле этого понятия» [6, с. 285]. Думается, продуктивным будет рассмотрение этого вопроса не с «физиологической» точки зрения, а с культурологических позиций, в контексте основных культурно-философских тенденций эпохи конца XIX – начала XX века.

С середины XIX века в европейской культуре начинается процесс ремифологизации, который к началу XX века достигает своего апогея. По сравнению с реалистическим искусством, исключавшим всякое обращение к «потусторонним» материям, в модернизме на передний план выдвигается поэтическое освоение действительности, что влечет за собой расширение сферы образности. Миф «оживает»: он не только возвращается в литературу, но и становится одним из основных средств создания новых форм искусства. К разряду наиболее значимых в модернистском искусстве относится миф об андрогине – один из древнейших и универсальных,

ибо «почти во всех религиозных традициях в мире изначальный человек представлен андрогинном» [8, с. 314]. Андрогинные мотивы распознаются уже в Книге Бытия, в сюжете о сотворении Евы из ребра Адама. Актуализированная немецкими романтиками идея андрогина, «мыслимого как <…> образ совершенного человека» [8, с. 393], оставалась популярной и весьма значимой в конце XIX – начале XX века. Примечательно, что в 1893 году Альбер Семен, французский поэт, основатель журнала «Меркюр де Франс», в одном из своих стихотворений 1893 года приветствует наступление «эры Андрогинна», «быстро, как Антихрист, завоевывающего культуру» [5, с. 624].

Однако к началу века идея андрогинности видоизменяется и обретает иной характер. Прежде всего утрачивается первоначальный метафизический смысл андрогина как духовного совершенства. И если «философский этюд» О. Бальзака «Серафита», созданный в 1833 – 1835 годы, был подчинен идее показать духовное совершенство персонажа, сочетающего в себе качества обоих полов, его ангельскую душу, устремленность к жизни небесной и способность любить «истинной» христианской любовью, то «последователи» Бальзака, продолжившие разработку мифа (Сар Пеладан, Алистер Кроули, Жорж Гюисман), создали свои произведения «под мутным знаком гермафродитизма, а не мифа об андрогине». К концу XIX века андрогинизм и гермафродитизм из оппозиционных понятий превратились в устойчивое семантическое тождество. Происходит то, что М. Элиаде называет «деградацией символа», – явление, характерное и закономерное для любой кризисной эпохи. Основное различие этих двух концепций состоит в явном превалировании плотского над духовным, грубой чувственности над «ангельским» устремлением к «горнему».

Не представляется возможным однозначно ответить на вопрос, была ли знакома Зинаида Гиппиус с творчеством этого круга французских писателей, в частности, со стихотворением Альбера Семена. Во всяком случае, такая вероятность существовала, поскольку Гиппиус в 1890-е годы была особенно дружна с Зинаидой Венгеровой, которая занималась исследованием творчества западных модернистов. Можно предположить, что интересы близкой подруги не остались без внимания Гиппиус. Существует еще одно свидетельство в пользу актуальности для нее «андрогинной проблематики». В своем дневнике С.П. Каблуков воспроизводит рассказ Гиппиус, написанный ею на французском языке и передающий в общих чертах основную сюжетную коллизию бальзаковской «Серафиты» [9].

Проблема самореализации – как личности и как художника – в тот период была для Гиппиус особенно актуальна. Оказавшись еще совсем юной в эпицентре русской культуры Серебряного века, она усвоила, что неписаный закон эпохи требовал от художника отнюдь не обыкновенной биографии, а «творимой легенды». В соответствии с запросами времени она определила для себя поведенческую стратегию, отвечающую требованиям предельно мифологизированного пространства рубежа веков и строго следовала ей на протяжении всей жизни. Процесс формирования из себя «настоящей декадентки» требовал не только разнообразия средств, но и разнообразия образов: пленительной Сильфиды, Белой Дьяволицы,

обольстительного подростка, похожего «на андрогина с холста Содомы». Но среди современников Гиппиус были и такие, которые воспринимали ее внутренний и внешний «маскарад» как игру, как желание «соответствовать»… Приведем свидетельство писателя А. Кондратьева, который одно время являлся сотрудником журнала «Новый Путь». В статье «О книгах» он рассказывает о своем восприятии Зинаиды Гиппиус (не называя ее имени) как обыкновенной женщины (чего Гиппиус так боялась!), разрезающей страницы книги шпильками для волос, как это обычно делают все женщины, носящие длинные волосы. Увидев это, вспоминает Кондратьев, «я не удержался и воскликнул: “Женщина!” Особа эта, претендовавшая тогда, чтобы ее считали чем-то в роде андрогинны, весьма обиделась на мое восклицание, и отношения наши потерпели с тех пор некоторое охлаждение…» [7, с. 203] «Кондратьев вносит дополнения к широко распространенному в литературной среде начала XX века мифу о Гиппиус, – замечает в этой связи Г. Пономарева. – Публиковавшая критические статьи под псевдонимом Антон Крайний, сочинявшая стихи от мужского имени, Гиппиус у Кондратьева ведет себя как обычная женщина» [7, с. 203].

Г. Адамович, который познакомился с поэтессой уже в эмиграции, в своих воспоминаниях о ней тоже подчеркнул «женские черты» З. Гиппиус, но при этом попытался найти объяснение ее стремлению к предельной мистификации: «Она хотела казаться тем, чем в действительности не была. Она прежде всего хотела именно казаться. Помимо редкой душевной прихотливости тут сыграли роль веяния времени, стиль и склад эпохи, когда чуть ли не все принимали позы, а она этим веяниям не только поддавалась, но в большей мере сама их создавала. Ведь даже Иннокентий Анненский утверждал, что в литературе, в поэзии надо “выдумать себя”» [1, с. 572].

Но если одну сторону «андрогинности» Гиппиус – «выдумывать себя» – можно расценивать как необходимую дань эпохе, то для другой, связанной со «странностями любви», таких объяснений будет недостаточно. В раннем дневнике Зинаида Гиппиус, рассказывая о своих таорминских впечатлениях, проявляет явный интерес к «педерастии» и сама увлекается «маленькой старообразной англичаночкой». Чтобы попытаться найти объяснение этим «фактам», прибегнем к сопоставлению поведенческих установок двух значительных личностей порубежной эпохи – Зинаиды Гиппиус и Валерия Брюсова. Формы жизненного и творческого поиска Брюсовым мистического опыта были сходны с теми, что присутствовали у Гиппиус. Прежде всего это претензия на «инакость», «исключительность», установка «идти впереди века». Все это требовало «необыденной» среды, особого пространства, в котором была бы возможна реализация задуманного. Сам Брюсов признавался, что по своей натуре он человек в высшей степени «рассудочный». 26 января 1893 года он делает в дневнике следующую запись: «Проклятие тебе, рассудок! Ты губишь меня; ты не даешь мне наслаждаться счастьем» [4, с. 195]. Известно и подобное признание Гиппиус: «…и все это – рисовка, насчет “жгучего” холода. Холодная *обыкновенно*, скорее сухая и лишь холодноватая – бабья душа» [11, p. 81]. В связи с исследованием интереса Брюсова к спиритизму Н. Богомолов замечает, что декадентство поэта «уже с самых первых опытов включало в себя представление о необходимости сверхчувственного

познания, но достигаемого не вполне традиционным путем» [2, с. 279]. «Рассудочный» Брюсов, лишенный «мистических прозрений», пытался «восполнить» недостающее в его натуре, но такое необходимое поэту-декаденту и будущему символисту качество, как мистический опыт. Спиритизм, наряду с другими «нетрадиционными» средствами, позволял Брюсову приблизиться к тому, «что почитается темной, бессознательной стороной нашего духа». Примечательно, что возможность фальсификации в спиритических сеансах отнюдь не смущала поэта, напротив, он и сам нередко прибегал к ней. Следовательно, увлечение Брюсова не ограничивалось задачей постижения мистического опыта. Н. Богомолов объясняет это тем, что «Брюсов интересовался спиритизмом не как таковым, но пытался использовать его для создания собственной художественной реальности… <…> В таком смысле спиритические интересы и опыты Брюсова становятся полным аналогом художественного творчества, перенесенного в "текст жизни", то есть проявлением того, что получило название жизнетворчества» [2, с. 295]. Так же как и Гиппиус, Брюсова интересовали люди с «различными уклонениями от "нормы" нервной организации»: «медиумы», «студенты, трепещущие перед Вельзевулом», «барышня, с которой всегда "хвост из чертей"», ведь «законы символизма требовали не рассудочных суждений, а реальных переживаний, которых он и пробовал добиться различными контактами с людьми, подозреваемыми причастностью к потустороннему». Подобно Брюсову, общение Гиппиус с «аномальными» людьми способствовало расширению ее чувственного опыта, позволяло ощущать себя необыкновенной женщиной.

Оба поэта преследовали одну и ту же цель – соответствовать запросам эпохи и быть не только участниками творческого процесса, но ее вершителями и законодателями. В ходе своей «декадентской» эволюции «холодный» и «рассудочный» Брюсов, расчетливо имитировавший «ощущение транса и ясновидения» во время спиритических сеансов, в символистских кругах обретает репутацию «мага». Налицо та же мистификация, какую мы наблюдаем в случае с Гиппиус с ее тягой к андрогинности.

Таким образом, поведенческую позицию первых русских декадентов и символистов, участвующих во всевозможных мистификациях и принимающих образы «андрогинов», «магов» и т.д., можно объяснить социокультурными установками эпохи. Именно с таких позиций целесообразно подходить к исследованию автодокументальных текстов представителей символизма, что, в свою очередь, позволит решить проблему реконструкции подлинного облика автора дневника и отграничить его от мистифицированного.

This article considers the peculiarities of Russian symbolist diaries of the end of the XIXth century – the beginning of the XXth century. The author analyses specific features of literary consciousness of representatives of this trend. Using the materials of Z. Gippius′s and V. Brjusov′s diaries forms of vital and creative search of the first Russian symbolist are revealed. Much attention is paid to the mystification as a manifestation of the behaviour strategy of Z. Gippius and V. Brjusov which is connected with the problem of interpretation of symbolist diary text.
The key words: *diary, symbolism, mystification, mythology, mystical experiment, interpretation.*

Список литературы

1. Адамович Г.В. Зинаида Гиппиус // Гиппиус З. Златоцвет. Воронеж, 2001.

2. Богомолов Н.А. Спиритизм Валерия Брюсова. Материалы и наблюдения // Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 2000. С. 279.

3. Гиппиус З.Н. Дневник любовных историй // Гиппиус З.Н. Дневники: В 2 кн. М., 1999. Кн. 1.

4. Из дневника Валерия Брюсова 1892 – 1893 годов. (Подг. текста, вст. статья и примечания Н.А. Бока) // Новое литературное обозрение. 2004, № 65.

5. Палья К. Декадентское искусство. Екатеринбург, 2006.

6. Паолини М. Мужское «Я» и «женскость» в зеркале критической прозы Зинаиды Гиппиус // Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М., 2002.

7. Пономарёва Г.М. К рецепции творчества З.Н. Гиппиус в Эстонии (1920-1930-е гг.) // Блоковский сборник XV. Русский символизм в литературном контексте рубежа XIX-XX вв. Тарту, 2000.

8. Элиаде М. Азиатская алхимия. М., 1998.

9. ОР РНБ. Ф. 322. Ед. хр. 7. Л. 117.

10. Łucewicz L. Тайна “специального дневника” Зинаиды Гиппиус // Dzienniki, notatniki, listy pisarzy rosyjskich // Studia Rossica XIX. – Warszawa. 2007.

11. Pachmuss Temira. Intellect and ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippius. München, 1972.

Об авторе

Криволапова Е. М. – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Курского государственного университета; elena_vroblevska@mail.ru

УДК – 82-32

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПРОЗЫ С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО: ФЕНОМЕН «ЧУЖОГО СЛОВА»

Е.В. Ливская

В статье рассматривается феномен прозы С.Д. Кржижановского с точки зрения субъект-объектной организации текста. Классическое новеллистическое испытание занимает центральное место в сюжетно-композиционной системе произведений писателя. Однако Кржижановский вносит новаторские изменения в жанр новеллы. Сознание персонажа дробится на россыпь точечных «я», каждое из которых автономно. Выбранная писателем повествовательная стратегия оказывается не просто техническим приемом, некоей данью постмодернистскому состоянию литературы XX века, но неотъемлемой частью целостной художественной системы Кржижановского. Дробность «я» персонажа является отражением раздробленности, нецелостности окружающего мира.

Ключевые слова: *исследование, литература XX века, субъект-объектная организация текста, мета-образ, альтернативные миры, Кржижановский*

Известно, что новелла как жанр малой прозы не всегда характеризуется единым ракурсом эпического видения. В новеллистике Кржижановского этот принцип соблюдается. Наряду с классическими образцами жанра писатель создает произведения с усложненной субъектно-объектной организацией текста, когда не один, а два и более «рассказчиков» описывают то или иное событие. Усложнение нарративной организации текста способствует расширению идейно-смыслового континуума новеллы. Многие новеллы Кржижановского представляют собой сложные архитектонические построения. Подчас Кржижановский выходит за рамки традиционного эпоса.

Новаторство подхода писателя, прежде всего, сосредоточено на последовательности «автор-персонаж», а также на самом статусе персонажа. В парадигме произведений Кржижановского важное место занимает мотив соотношения имени и сущности, номинативного и субстанционального. Разные эпохи, культурные тенденции и научные учении связывала общая и единственная «среда обитания» имени — язык. Метафизика языка (в том числе и имени) неоднократно «вплеталась» в фабулу новелл Кржижановского («Якоби и “якобы”», «Катастрофа»).

Как правило, в новеллах Кржижановского повествование ведется от первого лица, и имя персонажа — «я». В новелле «Чуть-чути» (1922) повествование ведется от первого лица, от имени героя, судебного эксперта. Номинативно повествователь, а, стало быть, и ракурс эпического видения, остается неизменным на протяжении всей новеллы — «Я». Кажется, что традиция соблюдена: одно «я» — один субъект сознания, соотношение 1:1. Но в ходе развертывания сюжета оказывается, что номинативное «я» прикрывает собой целых три сознания, три различные точки зрения. И соотношение меняется уже 1:3.

Первое «я» — судебный эксперт. Специфика профессии обуславливает и некоторые личностные качества «я»: стремление к точности, к пределу. Он признает только конечный результат. Он, подобно герою математических задачников, изо дня в день совершает маршрут вдоль линии с четко обозначенными пунктами назначения: Истина — Ложь. Чаще местом прибытия становится именно ложь. Ведь «…работа у нас трудная, кропотливая и, пожалуй, излишняя… и так ясно: все они — фальшиволицы, лжемыслны и мнимословны». [4, с. 83].

Геометрия ума определяет и геометрию пространства, в которое помещено «я» эксперта. Работа эксперта: векселя, духовные, подписи — заперты в портфель. Узкое тело его — застегнуто в глухое платье. И все это помещено внутрь «глупой, в синие обойные лотосы, комнаты». Даже «я» запрятано от себя.

Смена «я» рассказчика происходит после знакомства эксперта с фантастическим существом, королем ЧУТЬ-ЧУТЕЙ, покорителем страны ЕЛЕ-ЕЛЕЙ и прочая, прочая…». [4, с. 85]. Смена рассказчика (фактическая, не номинативная: номинант, имя по-прежнему «я») влечет за собой смену сознания. Второе «я» — тот же самый эксперт, но «чуть-чуть» измененный, сдвинутый с привычных смыслов. Измененное состояние сознания героя, близкое к поэтическому,

«обновляет» визуальную картину мира: «…Ничего будто и не изменилось, и все было преображенным и новым… слова чуть-чуть, на еле-мысль сдвинулись вдоль по своим смыслам, ширя щели в иные невнятные миры» (4, 86).

Сдвинутое с прежних смыслов на чуть-чуть, «я» поэтическое освобождается от прежней заданности: профессиональной и личностной: «Амнистия всем, — шептал я радостно и освобожденно, — амнистия всем поддельным, фальшивым, подложным, мнимым и неверным. Буквам, словам, мыслям, людям, народам, планетам и мирам» [4, с. 87].

Если «я» эксперта было запрятано в замкнутое пространство комнаты, то «я» поэтическое большею частью показано вне комнаты, в городе — разомкнутом, открытом в мир пространстве. В пространственном мире Кржижановского существует четкое различение замкнутого и разомкнутого. В освобожденном пространстве, раскрытом вовне, одним из новых ощущений «я» поэтического становится любовь. Стараниями крошечных чуть-чутей в лице бывшей дурнушки «возникало и никло что-то милое-милое…» [4, с. 88]. Возможное счастье оборачивается катастрофой. Повелитель чуть-чутей, пожелавший лично руководить счастьем героя, «был смыт слезой и утонул, захлебнувшись соленой влагой». [4, с. 91]. Оскорбленный народец покидает героя. Рождается третье «я» героя, в каком-то смысле синтезированное из двух прежних «я».

«Я» эксперта было, как в футляр, вдето в предельные категории. Сознание «я» поэтического, напротив, разорвав сковывавшую предельность, заданность бытия, прорывается к «иным невнятным мирам». В сущности, конечное «я» героя застревает в метафизической щели между предельностью одного и беспредельностью другого сознаний. «Раньше я пробовал уйти в работу … лишь бы не думать, — вспоминает герой. — Теперь и этого нельзя. После того, что приключилось…» [4, с. 84]. Но и в чуть-чуть сдвинутую, иную беспредельность тоже нельзя: «В комнате тихо и пусто: да, когда чуть-чути хотят отомстить, они лишь покидают осужденного. Этого достаточно: тому, кто был хоть миги с ними, как быть без них?» [4, с. 92].

Очередное «я» героя застревает в каком-то межмирии, метафизической щели, из которой нет хода ни в футляр, ни в «туманности» миров. Что представляет собой щель, в которой очутился герой? Небытие, принимающее образ портфеля: «защелкнется — и ни солнц, ни тем, ни болей, ни счастий, ни лжей, ни правд» [4, с. 92]. Таким образом, движение сознания рассказчика вдоль фабулы новеллы можно представить математическими символами. Из завязки — «минуса» («я» эксперта) к кульминации — «плюсу» («я» поэтическое) и затем, резкая развязка в ноль. Очевидно, что в новелле Кржижановский создает яркий пример драматического эпоса. По мнению С.К. Кульюс и С.Н. Туровской, повествовательная перспектива новеллы изоморфна полотну в манере пуантилизма (письмо раздельными четкими мазками в виде точек или мельчайших прямоугольников). Эта живописная техника в первую очередь связывается с именем Ж. Сера [5, с.139].

Писатель вновь изменяет традиции в новелле «Поэтому» (1922). Перед нами один из ярких примеров новеллы-«волшебной сказки». Выражаясь языком сказочного сюжета, всеми презираемый и гонимый герой, преодолев ряд испытаний (при помощи волшебных предметов и волшебных помощников), одерживает победу над злыми силами и женится на принцессе.

Характерен для волшебной сказки образ главного героя — Поэта. Здесь номинативное и субстанциональное начала достигают своего тожества, имя героя определяет и сущность его самого. При этом проблема соотнесения имени и его носителя здесь решается в пользу индивидуального над родовым, общим.

Поэтический статус героя имплантируется в самое существо его личности, таким образом, писатель достигает высочайшей степени обобщенности, характерной для волшебной сказки. Творчество поэта вдохновлено сказочно-мифологическим образом царевны Весны, которая ждет его, скрытая в лесной чаще.

Условным антагонистом Поэта в новелле оказывается отвергшая его возлюбленная Митти и «остробуквое “поэтому”» [4, с. 190], пробравшееся из ее письма внутрь сердца героя: «Пишу Вам в последний раз. Вы поэт и все равно ничего не поймете, поэтому возвращаю кольцо и слово…» [4, с. 176]. В контексте новеллы «поэтому» — воплощение обыденности, пустоты, конформизма без творческого полета и преображения. «Поэтому» не принимает поэта. Сдвинув сознание героя на… «поэтому», оно меняет и номинатив — «ех-поэт». Поэт торопился на новоселье к Весне, спешил передать ей свои сонеты, но в груди у того, кто вчера был поэтом, «ровно, методическим дятлом, стучало сердце. У локтя ждал суп. За окном ждала весна… Не хотелось — ни супа, ни весны» [4, с. 184].

Кржижановский использует прием стяжения двух субъектов сознания на минимальном пространстве текста, чтобы подчеркнуть начальный этап изменений в герое, еще родственную близость одного «я» другому. «Так хорошо покружить, хоть мыслью, по извиву тропы, что от города к лесу». Несомненно, точка зрения поэта. И, без остановки, следом новая мысль: «Но тот, кто был когда-то поэтом, только криво усмехнулся: и мысль, ступив было на извив тропы, круто повернула по излому улыбки» [4, с. 186].

Тот, кто вчера еще назывался поэтом, сегодня не узнает своих собственных стихов: «Он отшвырнул журнал.

— Кстати: кем написано?

Брови прыгнули кверху: вчера еще бывший поэтом, прочел под восемью строками стихов — свое собственное имя». [4, с. 184].

Подчиняясь власти «остробуквого «поэтому»», «ех-поэт» эмигрирует из мира слов, «где достаточно так называемого творчества и пузырька чернил», в мир вещей, где нужен труд и пот [4, с. 185] и где он становится здравомыслящим, солидным критиком. В одном из его пассажей читаем: «Но поэтам — прогуливающимся меж строк, надо бы помнить о бороздах плуга: поэтам — заслушивающимся пения рифм и ассонансов — надо бы послушать станка и грохоты машин», — Кржижановский пародирует «новую критику», разглагольствующую об «истинных ценностях» пролетарского и крестьянского труда и о том, что художник в неоплатном долгу у «кормящего» его народа. Кроме того, возникает ассоциация с известной остротой Л.Н. Толстого — о том, что писание стихов подобно хождению за плугом вприсядку [4, с. 185].

Использование сказочно-фантастического элемента сближает произведение

Кржижановского с восточной новеллистической традицией, с ее тяготением к сказочности, догматом фатальности человеческой жизни и, соответственно, пассивностью героя. Неслучайно своеобразным эпиграфом, спрятанным в недра новеллы, и глубже — внутрь волшебных калош врачевателя «запущенных сердец», становится латинское изречение: fata nolentem trahunt, volentem ducunt. В восточной новелле, не порвавшей с фантастикой, герой «сказочно» пассивен, за него действуют прекрасные феи, лисы и другие чудесные существа.

Героя спасает от духовной смерти волшебный помощник. Таинственный старик, «врачеватель запущенных сердец» — кому сама Весна приходится внучкой — извлекает из сердца Поэта «остробуквое “поэтому”». Первым новым ощущением возрожденного поэта (очередная смена сознания) становится острая лезвийная боль в сердце, — «но боли этой он бы не отдал и за иное счастье». Затем — проснувшаяся жажда творчества: «Поэту хотелось назад — в свет лампы, к открытой чернильнице и стихам…» [4, с. 191].

Земной возлюбленной поэта Кржижановский противопоставляет образ сказочно-мифической Весны, любовь к которой становится «движущей силой» творчества Поэта. К царевне Весне он спешит, обновленный. Это уже не прежний Поэт, который стыдился своего порыжелого пальтеца в нарядном, умытом дождями, лесу. Неслучайно операция извлечения «осколка» из сердца (аллюзия на сказку Г.Х. Андерсена) семантически близка ритуалу посвящения. Поэту открывается истинное знание, отголоски и тени которого он предугадывал в своих сонетах.

Отметим важную пространственную антитезу новеллы — «город» / «лес». Впервые в творчестве Кржижановского она возникает в стихотворении «Могила Гейне» (1913), где профанному пространству города противопоставлено сокровенное пространство леса. В дальнейшем антитеза проходит через ряд новелл писателя «Четки», «Чуть-чути» (1922), «Поэтому» (1922), значение ее сохраняется.

Эта пространственная антитеза город / лес в романе «Доктор Живаго» (1945-1955) Б. Пастернака трансформируется в неделимую сложную метафору «город — лес». «Но главное был действительный мир взрослых и город, который подобно лесу темнел кругом. Тогда всей своей полузвериной верой Юра верил в Бога этого леса, как в лесничего» [6, с. 89]. «Город — лес» наполняет душу героя амбивалентными чувствами: страха и любви, «испуга и восторга» [6, с. 296].

Следующий этап усложнения нарративной структуры текста и другой путь — «овеществления» — представлен в новелле «Квадрат Пегаса» (1921). По мнению В. Перельмутера, есть основания полагать, что в новелле присутствуют автобиографические мотивы: неудавшийся первый брак писателя. Однако необходимо осторожно относиться к «автобиографизму» в творчестве Кржижановского, памятуя его собственные слова: «Изображать свои интимности из личной жизни в литературном произведении — вырезывать “Катя” и “Миша” на кавказских обрывах» [2, с. 201]. В равной мере это высказывание можно отнести и к преломлению в произведениях Кржижановского современной ему действительности, ее событий, происшествий, политических лозунгов и деталей быта.

Сознание героя движется вдоль номинативной линии от «человека» к «Ивану Ивановичу».

Человек улыбается «изумрудным огням» [4, 100] квадрата Пегаса, ведь: «…все звезды… смотрят на нас, а мы когда-когда глянем на них?.. Ведь это даже невежливо — не отвечать на взгляд…» [4, 93-94]. Но некий Иван Иванович (снова аксиологическая формула за маской номинатива) пересчитывает и отщелкивает «на желтых и черных костяшках» счет, приобретает участок и строится. Небольшое замечание к выбору цвета счет: желтый и черный, согласно христианской цветовой символике, — цвета дьявола. Смена субъекта сознания происходит мгновенно, через предложение: «Иван Иванович поднял голову: в горизонте над изломом кровель загоралось изумрудным огнем четыре звезды.

«Квадрат Пегаса», — улыбнулся человек. Но Иван Иванович дернул за тесемку шторы — и штора опустилась. Человек замолчал» [4, 100].

Перекрестная «рокировка» сознаний длится недолго. На Земле, в Здесевске Иван Иванович с семьей въезжает в собственный дом. А наверху, за «в лазурь и золото» кованой дверью ангел-хранитель свидетельствует смерть души, ему врученной. Очевидно, что перед нами неточное название первого сборника А. Белого «Золото в лазури» (1904). Образ человека, любующегося огнями созвездия Пегаса вырастает из образа Поэта из стихотворения А. Белого:

Поэт, — ты не понят людьми.
В глазах не сияет беспечность.
Глаза к небесам подними:
с тобой бирюзовая Вечность.
«Поэт, ты не понят людьми», 1903 [1, с. 48]

Сходна даже цветовая палитра, избранная художниками слова: «бирюзовая Вечность» А. Белого и «изумрудные огни Пегаса» С. Кржижановского.

В новелле «Квадрат Пегаса» (1921) писатель предупреждает, чем опасен для художника, поэта отказ от собственного дара, отказ от творчества. Человек, утратив духовную составляющую, заменив страсть к творчеству страстью к накоплению, перестает быть человеком. Оставшееся имя, Иван Иванович — прикрывает «ничто», фикцию, призрак. Интересная деталь. Там, за кованой дверью «звездным по тьме» написано: «Калоши и крылья просят оставлять в преддверье». [4, с. 101]. В новелле «Поэтому» (1922) к торжественному кортежу Весны и Поэта не присоединились только калоши: «…переступив с подошвы на подошву, продолжали стоять — носками в пень». [4, с. 193].

В новелле «Квадрат Пегаса» (1921) усложняется роль повествователя. Он «вщеляется» в пространство новеллы лирическими отступлениями. Например: «Нужна ли творцу вещь? Но тварь руками и мыслью — к вещи» — и приобретению [4, с. 98]. В данном случае позиция повествователя не отчуждается от точки зрения самого писателя.

Нередко смена носителя сознания (и, соответственно, типа повествования) в творчестве Кржижановского определяет композиционное деление новеллы на главы, как это происходит в новелле «Сбежавшие пальцы» (1922). Глава I — Дорн и пальцы правой руки еще составляют единый организм. Субъектная организация текста — чистый эпос. Главы со II-ой по IV-ю непосредственно посвящены мытарствам «пятиножки» среди колесных ободов и клыков дворовых псов. Пальцы оторвались от тела, стали самостоятельным героем. Теперь у них свой собственный

ракурс видения, и традиционный нарратив чередуется с зонами сознания героя: «Кончив упражнения, пальцы спрыгнули вниз на кружку и… стали грезить о близком, но оторванном прочь прошлом», — субъект сознания растворен в тексте. Собственно коммуникативной ситуации как бы нет. Но следом идет абзац: «…Вот они лежат в тепле под атласом одеяла; утреннее купание в мыльной теплой воде; а там приятная прогулка по мягко-поддающимся клавишам, затем… затем прислуживающие пальцы левой руки одевают их в замшевую перчатку, защелкивают кнопки, Дорн бережно несет их, положив в карман теплого пальто. Вдруг… замша сдернута, чьи-то тонкие душистые ноготки, чуть дрогнув, коснулись их…» [4, с. 77]. Вот оно, счастье, глазами пальцев пианиста. Наконец, последняя, V глава — счастливое воссоединение. Возвращение к чистому эпосу.

Известно, что древнегреческие комедиографы сами исполняли все роли в своих постановках, недостаток актеров компенсируя сменой масок. Многие новеллы Кржижановского — это, по существу, яркий пример драматического эпоса, где читатель превращается в зрителя театра одного актера. Как маской прикрываясь изменяющимся сознанием, герой Кржижановского на глазах читателя разыгрывает жизнь. Нередко помощником ему выступает корифей, т.е. автор. Прячась до поры до времени внутри номинативного троянского коня, «я» героя в определенный момент выползает наружу гидрой с многочисленными головами — сознаниями.

The article is dedicated to the phenomenon of S.D. Krzhyznanovsky's prose. The classic novelistic test is a central part of the majority of his novels' plots. However, Krzhyzhanovski uses innovative method of writing and changes the genre of the short story. The consciousness of the protagonist is divided into several separate alter-egos and each of them acts independently. The selected writer's narrative strategy is not just a technical device, or a kind of tribute to the postmodern literature of the XX-th century, but also an integral part of complete artistic system of Krzhyzhanovski. Separateness of the protagonist's consciousness is a reflection of the world's fragmentation.
The key words: *research, Krzhyzhanovsky, metatext, consciousness, fragmentation, alter ego, genre modifications.*

Список литературы

1. 1.Белый А. Собр. Соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Республика, 1990. 457 с. С. 48.
2. Гаспаров М. Мир Сигизмунда Кржижановского // Октябрь. № 3. 1990. С. 201-203.
3. Делекторская И.Б. Кржижановский Сигизмунд Доменикович // Культурология XX век. Энциклопедия. СПб.: Университетская книга, 1998. 670 с. С. 330.
4. Кржижановский С.Д. Собрание сочинений: В 5 т. СПб.: Simposium, 2001-2006.
5. Кржижановский. Сборник научных статей. Т. 1. Даугавпилс: Saule, 2003. 208 с. С. 139.
6. Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1991. 547 с.

Об авторе

Ливская Е.В. – старший преподаватель кафедры Иностранных языков, кандидат филологических наук, Финансовый университет при Правительстве РФ, evgenia_livskaya@yahoo.com.